Andrea Franci*

I FRATELLI TERRANDI DA GANDINO

I. Due artisti dalle valli di Bergamo a Venezia e un brevetto

Nel 1518 Bartolomeo e Giovanni Antonio di Francesco Terrandi, due fratelli provenienti da Gandino, vicino a Bergamo, chiedono al Senato di Venezia di costruire un mulino, di loro invenzione, per segare il legname, e che il loro progetto di questo macchinario rimanga di loro esclusiva per 50 anni.[1] Si tratta quindi di una richiesta di brevetto che riguarda una struttura non destinata alla molitura di derrate alimentari. Gli aspetti importanti di questa richiesta sono: la specificazione che il mulino non sarà posto in un corso d'acqua ('in terra; & in tuto fuor di aqua' – a terra; del tutto fuori dall'acqua) e l'attività dei due richiedenti: sono degli scultori.

Per quanto riguarda il primo aspetto, l'impegno a non occupare un corso d'acqua, la spiegazione è semplice: ai primi del Cinquecento la grande diffusione dei mulini e la portata insufficiente dei corsi d'acqua generano nella Repubblica di Venezia non pochi problemi.[2] Si cerca di risolvere questa problematica con interventi di convogliamento delle acque, che però potevano portare a esondazioni. Ovviamente, era importante che chi volesse costruire un nuovo mulino non andasse a gravare su una situazione già compromessa. Per questa ragione, probabilmente, la segheria doveva utilizzare la forza prodotta da un mulino terragno, un macchinario così descritto da Vittorio Zonca nel testo *Novo teatro di machine et edifici*, pubblicato a Padova nel 1607: «Questi Molini che noi chiamiamo Terragni, si sogliano fabricare presso le ripe d'alcun fiume stabili et fermi, overo in altro luoco, che non occupi però la navigazione...».[3] La

---

* Firenze (andreafranci2000@yahoo.it).

[1] Cfr. Markham Schulz 2011, pp. 192-193, Archivio di Stato di Venezia, *Senato, Terra, Reg. 20*, f. 136*r* [f. 121]. Un cenno a questo documento era stato fatto da Mandich 1936, p. 541.

[2] Cfr. Pitteri 2000, pp. 15-46.

[3] Zonca 1969, p. 19.
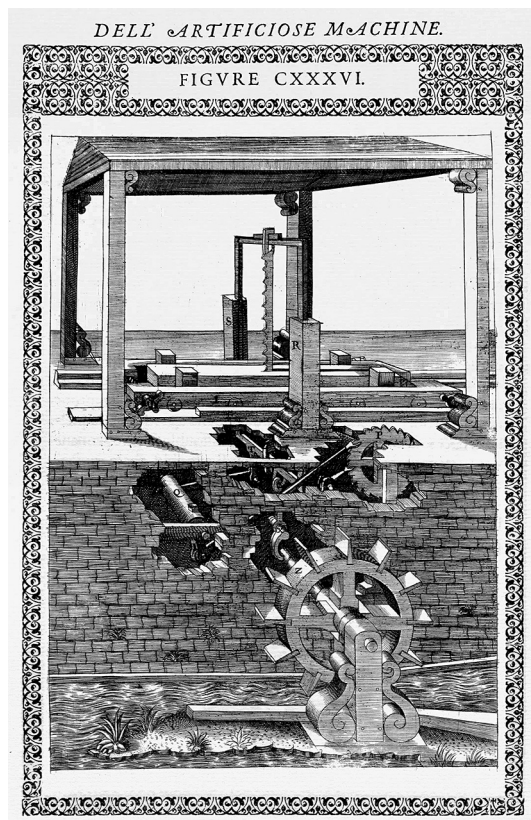
Fig. 1. - RAMELLI, *Segheria* (da RAMELLI 1991).

definizione è tanto più importante in quanto si trova in un testo di area veneta, seppure posteriore di quasi un secolo rispetto al documento in questione. Un mulino costruito su terra, che utilizzasse l'acqua convogliata in un canale per tagliare legname, viene perfettamente illustrato da Ramelli nel 1588 in *Le diverse et artificiose machine* (fig. 1).[4] È possibile che simile a questo fosse il mulino proposto dai due fratelli gandinesi. L'idea di convogliare l'acqua per azionare una macchina che tagliasse legname però risale ad alcuni secoli prima. Già Villard de Honnecourt aveva disegnato una macchina simile verso il 1235.[5] Successivamente seghe idrauliche vengono disegnate da Francesco di Giorgio Martini e da Leonardo da Vinci.[6]

Probabilmente, nel 1518 Bartolomeo e Giovanni Antonio non sono artisti molto noti a Venezia, e forse vedono la possibilità di affermarsi economicamente utilizzando le tecnologie in uso allora nella loro cittadina di provenienza,

---

[4] RAMELLI 1991, pp. 210-212.Vi è inoltre nel Seicento un altro testo, BRANCA 1977 (1629), che rappresenta una sega per tagliare assi, in cui il movimento è determinato da tre assi tra loro collegati, pp. 42-43.

[5] Vedi HAHNLOSER1972, pp. 133-134, tav. 44; BECHMANN 1991, pp. 278-286.

[6] Per quanto riguarda Francesco di Giorgio si tratta di disegni e di un rilievo. Tanto per i disegni che per il rilievo vedi BERNINI PEZZINI 1985, pp. 212-213. In seguito, per rappresentazione di questo strumento nei disegni di Francesco di Giorgio, vedi: BERNINGER 1996, pp. 551-568 (551, 564 note 1-3; GALLUZZI 2001, p. 182. Per Leonardo vedi SUTERA 2001, p. 61. La collocazione è 1078 a (ex 389 r.a.). Il disegno è riprodotto anche in LEONARDO 2000, p. 1933 (codice Atlantico vol. XII, f. 1078*r*).

Gandino, centro allora rinomato in tutta Europa per la produzione di panni lana. Infatti sappiamo che già tra il 1466 e il 1474 passano da Trento mercanti gandinesi in occasione delle fiere di Bolzano che interessavano la Germania e un'ampia zona oltre le Alpi. Altre notizie confermano la penetrazione dei mercanti gandinesi nell'Europa Nord-Orientale. Sappiamo infatti che verso la metà del Cinquecento i Giovannelli di Gandino hanno dei negozi in Austria, a Vienna, in Germania e in Ungheria. Gli stessi Giovannelli sono documentati a Innsbruck già nel Cinquecento, e altri gandinesi sono documentati dal 1515 a 'Petovia' ovvero l'attuale Ptuj in Slovenia, allora Pettau in Stiria.[7] È possibile quindi che, nella produzione dei panni lana, a Gandino si fosse sviluppata una tecnologia che riguardava l'utilizzo di mulini per esigenze di produzione manifatturiera e che i due fratelli abbiano tentato di utilizzarla per affermarsi economicamente a Venezia. Infatti, per i panni lana occorrono macchine specifiche e complesse. È stato scritto che «a questa data (inizio XVI sec.) il ciclo del tessile ha già conosciuti [sic] anche sviluppi tecnologici intensi, alcuni forse di gran lunga più interessanti di quelli delle macchine da cantiere e di altri settori del macchinismo. Il filatoio a ruota, il fuso ad aletta, il telaio orizzontale a pedali a due operai, sono sviluppi importanti. Ma ancor più importante è la presenza nel settore di due grandi macchine automatiche o semiautomatiche. La prima è la follatrice idraulica o gualchiera, un mulino idraulico azionante due o più grandi magli (folli) per battere e raffinare i panni di lana immersi in una soluzione liquida. Si tratta di una vera e propria macchina automatica, eccetto che per la movimentazione delle pezze di lana. Presente e diffusa a partire dal Medioevo in Italia e in Europa, occorre arrivare al Seicento, ai disegni di Zonca (fig. 2), di Schickhardt e di Strada, per vederla ben rappresentata».[8]

Infine, un cenno al fatto che si tratta di una richiesta e di un riconoscimento, di un brevetto. Si deve ricordare che tale istituzione nasce con Brunelleschi quasi un secolo prima, con la progettazione del Badalone, un mezzo galleggiante che avrebbe dovuto trasportare gli elementi per i costoloni di marmo della cupola del Duomo di Firenze.[9] Ciò che viene concesso a Brunelleschi non è un privilegio come quelli che servivano a far superare i confini di uno stato a manodopera specializzata forestiera, secondo una pratica già dif-

---

[7] Cfr. Bonoldi 2000, pp. 25-26. Su Pettau vedi Gelmi – Suardi 2000, pp. 10-15.

[8] Nanni, p. 428.

[9] Il documento viene trascritto da Gaye 1839, pp. 547-549. Goldschmidt 1913, p. 143; Mandich 1936, pp. 513 nota 7; Prager 1946, pp. 109 sgg; Mandich 1958, I, pp. 101-102; Sanpaolesi 1962, pp. 60, 105-106; King 2000, pp. 110-119, 173; Prager – Scaglia 1970, pp. 111-123; Prager – Scaglia 1972, pp. 61-66.
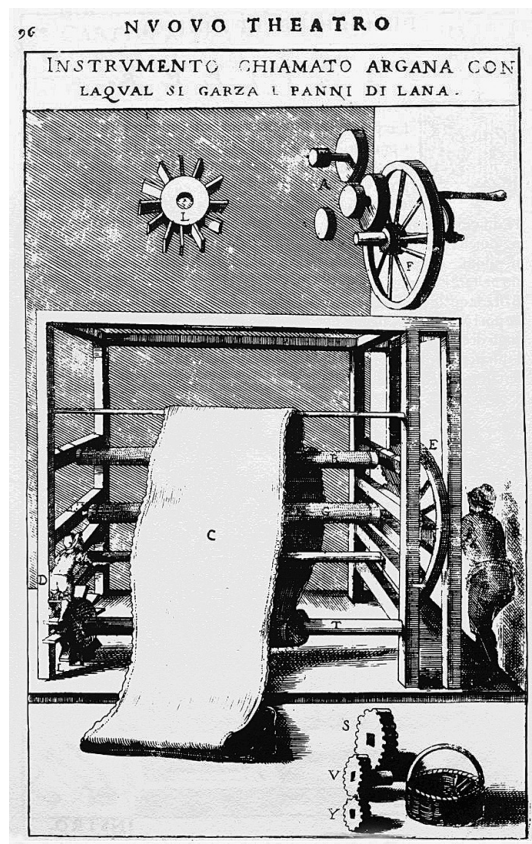
Fig. 2. - ZONCA, *Follatrice idraulica* (da ZONCA 1969).

fusa nel XIII secolo, ma scaturisce dalla costruzione di un nuovo tipo di mezzo fluviale, il Badalone appunto.[10] È però a Venezia che nasce la prima legislazione dedicata ai brevetti. Con il decreto del 19 marzo 1474, si decide di «fissare in un atto legislativo, per la prima volta nella storia, le condizioni per la concessione di patenti industriali agli inventori di innovazioni tecnologiche».[11] Bisogna aggiungere che quello dei fratelli gandinesi non è nemmeno il primo caso di artisti che chiedono di registrare un brevetto nella Repubblica di Venezia. Prima di loro proprio uno scultore, il celebre Antonio Rizzo, autore delle statue per lo scalone di Palazzo Ducale a Venezia, partecipa alla presentazione di un brevetto, insieme con Giorgio di Amedeo di Lugano. I due chiedono e ottengono una privativa valida cinquant'anni per i loro mulini.[12]

---

[10] MOLÀ 2007, p. 534: «Di fatto sin dal XIII secolo i consigli dei comuni italiani avevano cominciato a sostenere la creazione di nuove arti o l'ampliamento di quelle già esistenti attraverso l'invito a immigrare rivolto a tecnici stranieri, secondo il principio per cui l'attrazione di artigiani e delle loro imprese avrebbe automaticamente migliorato la situazione demografica ed economica dei centri urbani».

[11] Su questo tema vedi: MANDICH 1936, pp. 511-547; MANDICH 1958, p. 101; SCHIPPEL 1989; MOLÀ 2000, pp. 186-187, MOLÀ 2007, pp. 533-572. La testimonianza più antica di una patente è del 1444, e riguarda un certo «Antonius Marini de Francia», che si impegna a costruire una piccola mola che funziona senza forza idraulica: MANDICH 1936, pp. 515-516. Una nota bibliografica esauriente su Marini si trova in MOLÀ 2007, p. 552 nota 49.

[12] Cfr. MANDICH 1936, p. 538.

II. Bartolomeo Terrandi scultore

Dei due artisti, i fratelli Terrandi di Gandino, è nota principalmente l'attività di Bartolomeo, ricostruita soprattutto sulla base di una testimonianza coeva. Il 17 giugno 1525 uno dei governatori della Scuola di San Rocco a Venezia, Bernardo Marin, di origini bergamasche, scrive a Marcantonio Mozzi, che rappresenta la Misericordia di Bergamo, e redige un catalogo delle sculture di maestro Bartolomeo a Venezia.[13] A costui vengono assegnate tutte le sculture nella chiesa di San Rocco, le statue nella chiesa di San Geminiano e un ritratto del suo pievano, Matteo dai Letti; infine, nella chiesa dei Servi di Maria, una *santa Maria Maddalena* in un monumento commemorativo di una donna, Verde, appartenente alla famiglia della Scala. Sulla base delle ricerche svolte soprattutto da Anne Markham Schultz, possiamo dire che spettano a Bartolomeo Bergamasco, ovvero Bartolomeo di Francesco Terrandi, alcune statue dell'altare maggiore a San Rocco (fig. 3) eseguite entro il 1524 (*san Pantaleone*, *Annunciazione*, *Dio padre, san Sebastiano)*; mentre in questo stesso monumento *san Giovanni Battista*, *san Francesco*, *san Rocco* e i due putti reggistemma sono da attribuire a Gianmaria Mosca.[14] Tra queste statue merita un cenno particolare il *san Sebastiano*. È difficile pensare alla posizione di questa figura, ovvero una torsione del busto con le braccia legate dietro le spalle e la testa rivolta verso l'alto, senza considerare il precedente dello *Schiavo ribelle* di Michelangelo (oggi al Louvre), databile tra la fine del 1513 e il 1515.[15]

Per quanto riguarda le statue già nella chiesa di San Geminiano, bisogna dire che ci si riferisce a quelle che erano sull'altare maggiore, che è sta-

---

[13] La lettera è stata pubblicata da Chiodi 1962, p. 33, ma il curatore non commenta la notizia; Meli 1965, p. 13 nota 1, pp. 34, 36, doc. III, corregge la data da 1523 a 1525, parla genericamente di statue in San Rocco, ma non conosce la collocazione delle opere già San Geminiano e nella chiesa dei Servi di Maria; Chiodi 1968, pp. 60-61, in questa edizione il curatore individua le collocazioni esistenti delle opere citate, fuorché il ritratto del Pievano di San Gimignano; Markham Schulz 1984, pp. 257-274, ricostruisce tutti i movimenti delle opere citate. Si rimanda a questo testo per la bibliografia relativa, a cui si può aggiungere Angelini 1961. A volte Bartolomeo di Francesco Terrandi da Gandino viene confuso con l'architetto Bartolomeo Bono junior, pure appartenente a una famiglia proveniente da Gandino. Vedi i casi citati da Markham Schulz 1984, p. 272 nota 37. L'equivoco era già stato chiarito da Angelini 1961. Il documento da cui risulta il cognome Terrandi chiude la questione.

[14] Cfr. Markham Schulz 1984, pp. 258-262. L'autrice è tornata su Bartolomeo di Francesco da Gandino in varie occasioni: Markham Schulz 1991, pp. 67, 87 nota 33 attribuisce il *san Sebastiano* di San Rocco a Bartolomeo Bergamasco; lo conferma in Markham Schulz 1998, p. 25, vedi anche pp. 24-26, 32, 36, 42, 44-45, 51; era dato a Giammaria Mosca in Markham Schulz 1984, pp. 258-262.

[15] Cfr. Markham Schulz 1991, p. 67.

Fig. 3. - BARTOLOMEO TERRANDI, *Altare maggiore*, Venezia, San Rocco.

to ricollocato nella chiesa dei Cavalieri di Malta (fig. 4), e contiene *san Giovanni Battista*, *san Menna* e un santo non identificato.[16] Il ritratto del pievano di San Geminiano, *Matteo dai Letti*, che secondo Marin si trovava pure nella chiesa, è stato identificato da Markham Schultz in un busto attualmente nella Galleria Franchetti a Venezia (fig. 5).[17] Infine la statua della *Maddalena*, eseguita nel 1524 (fig. 6) e parte del monumento commemorativo di Verde della Scala già nella chiesa dei Servi di Maria. Adesso questa statua si trova in un monumento non pertinente nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo nella cappella absidale subito a destra della Cappella Maggiore (*in cornu Epistolae*); invece, si situa sull'altro lato *(in cornu Evangelii)* una parte della cornice architettonica dell'altare di Verde della Scala, ma oggi contiene sculture, non pertinenti ad esso, di Alessandro Vittoria.[18]

Markham Schulz ricorda, inoltre, che nel catalogo di Bartolomeo si inseriscono opere non citate da Marin ma documentate, come quattro plac-

[16] Cfr. MARKHAM SCHULZ 1984, pp. 263-264.

[17] Cfr. MARKHAM SCHULZ 1984, p. 264, attribuzione accolta da AUGUSTI – SACCARDO 2002, p. 43, dove si sottolinea la presenza di «un forte realismo di chiara ascendenza fiorentina», che può essere individuato, per chi scrive, nelle opere di Benedetto da Maiano. In precedenza il busto era stato attribuito a Cristoforo del Legname, FOGOLARI 1956, p. 11.

[18] Cfr. MARKHAM SCHULZ 1984, pp. 264-266. Sulle statue del Vittoria nell'altare dedicato a Verde Della Scala vedi SPONZA 1981, pp. 17-25.

chette bronzee con l'arme di Guglielmo Querini poste agli angoli della sua tomba a Sant'Andrea della Certosa, per le quali lo scultore gandinese riceve un deposito nel 1524 e un pagamento nel 1525, anno in cui il monumento era stato compiuto, perché i procuratori di San Marco *de Citra* fecero porre un'iscrizione datata a questo anno.[19] Si tratta di opere finora non identificate e forse andate perdute. Va detto che nel 1806 viene stilata una lista per la cessione e la vendita degli arredi sacri nell'Isola della Certosa di Sant'Andrea a Venezia, di cui adesso non resta più nulla.[20] Sappiamo che gli arredi medievali della chiesa sono passati soprattutto nella collezione del Castello di Glienicke a Berlino, tramite l'antiquario Pajaro, probabilmente verso la prima metà dell'Ottocento, ma al momento non è possibile trovare traccia di questi bronzi.[21] Un altro dato documentario che potrebbe riguardare il nostro è la menzione di un «Bortholamio da Bergamo» che il 27 maggio 1513 stringe un accordo per la pulitura dei marmi della cappella Zen.[22] Possiamo allargare il catalogo di Bartolomeo basandoci pure sulla proposta di Markham Schulz, che gli attribuisce, su basi stilistiche convincenti, il ceno-
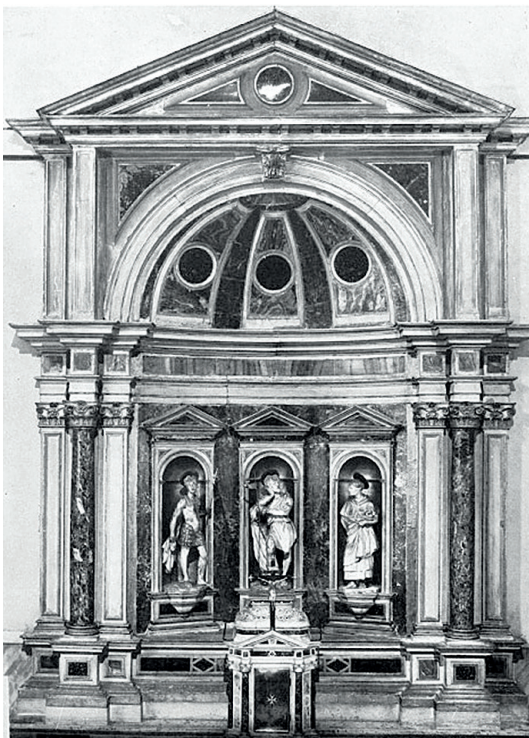
Fig. 4. - BARTOLOMEO TERRANDI, *Altare maggiore*, Venezia, San Giovanni dei cavalieri di Malta.

---

[19] Cfr. PAOLETTI 1893-1897, II (1893), p. 228 nota 2; MARKHAM SCHULZ 1984, pp. 266, 273-274 nota 72. Parte dei documenti è citata anche in BUSATO – SFAMENI 2009, pp. 52-53, 60 note 122-123.

[20] Cfr. BUSATO – SFAMENI 2009, pp. 86, 89 nota 63.

[21] Cfr. ŚWIECHOWSKI 1977, pp. 62-71. Vedi anche RIZZI 1987, p. 660.

[22] CECCHETTI 1886, p. 24, doc. 147; MARKHAM SCHULZ 1984, p. 267; PIZZATI – CERIANA 2008, p. 76.
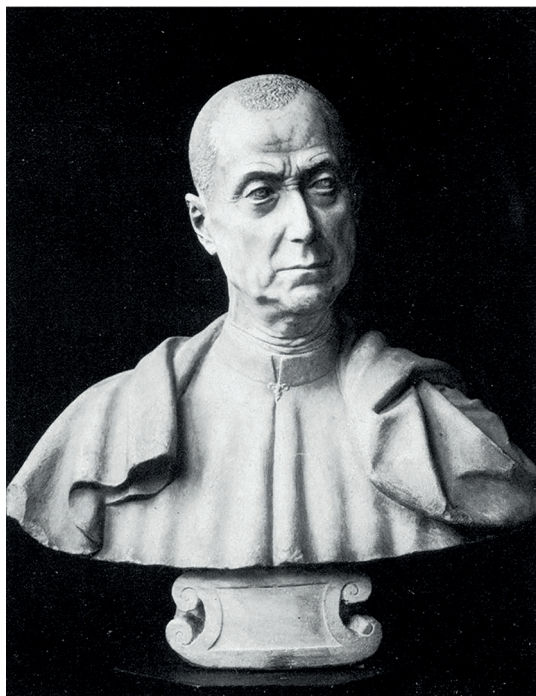
Fig. 5. - Bartolomeo Terrandi, *ritratto di Matteo dai Letti*, Venezia, Galleria Franchetti.

tafio Trevisan nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (fig. 7), eseguito nel 1528.[23] Nello stesso anno il nostro scultore scompare e il fratello, Giovanni Antonio, chiede la successione nei beni del defunto.[24]

Bisogna ricordare inoltre, che si parla di Bartolomeo nella vicenda, documentata con ricchezza, della nuova ancona di rame per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria a Bergamo, una vicenda che inizia nel 1518 e in cui Bartolomeo sarà coinvolto tra il 1525 e il 1528.[25] Si pensa, infatti, di realizzare una struttura con due nicchie per collocarci delle sculture raffiguranti santi. Nel 1525 vengono rifiutate le statue lavorate a questo fine dai Cambi di Cremona e viene affidata a Bartolomeo la realizzazione di un san Marco in terracotta, a cui forse accenna Marcantonio Mozzi in una lettera del 16 settembre 1527.[26] Tra il 1526 e il 1528 entra in gioco Lorenzo Lotto, di fatto assumendo il ruolo supervisore per conto della Misericordia di Bergamo dei lavori per l'ancona. Le lettere del pittore documentano l'importanza di Bartolomeo ma, al tempo stesso, ne evidenziano pure i limiti, o perlomeno attestano che Lorenzo Lotto non lo considerava un artista di primo piano a Venezia come, ad esempio, Sansovino.

---

[23] Cfr. Markham Schulz 1985, pp. 413-436.

[24] Sul documento di successione ereditaria vedi: Markham Schulz 2011, p. 193.

[25] Sulla vicenda dell'ancona di rame vedi: Pinetti 1928, pp. 97-111; Chiodi 1968, pp. 27-31, 60-61, 69 nota 3, 71 nota 4, 101 nota 15, 103 nota 16, 107-111 nota 17, 139-141 nota 27; Cortesi Bosco 1987, pp. 17-18, 202.

[26] Sul rifiuto dell'opera dei Cambi vedi Pinetti 1928, pp. 106-108; sull'accenno all'opera di Bartolomeo vedi Chiodi 1968, p. 60.

Il primo cenno a Bartolomeo lo troviamo in una lettera del 7 febbraio 1526. Lorenzo Lotto scrive alla Misericordia di Bergamo e mostra entusiasmo per il suo compito, concludendo così la missiva: «Et circha a la cosa de m.o Bart.o sculptore non so che habiano fato fin che son stato fora. In cosa che possi giovar la Mia lo farò volentiera, siatene certissimi».[27] Dopo poco più di un mese, il 16 marzo 1526, Lorenzo Lotto parla dello scultore in maniera favorevole e approva la sua richiesta di avere a disposizione il disegno grande dell'ancona, per poter così inserire le sue modifiche senza stravolgere il lavoro già compiuto: «per tanto lui richiede el disegno grande, el quale si po' molto bene mandare...et con quello disegno a le proportione et misure vederà acomodar la sua fantasia senza repudiare le cose fate, de far un risoluto modelletto in pocha quantità con le figure dentro abozate che non serano de spesa gran fatto».[28] Lotto non disdegna nemmeno di spiegare come si poteva mandare il disegno grande «coperto de qualche tapedo vecchio o tella incerata et in spalla a qualche pedone gentilmente si condurà o sopra un cavallo». Passa più di un anno, Bartolomeo ha realizzato un modelletto in

Fig. 6. - BARTOLOMEO TERRANDI, *Maddalena*, Venezia, Santi Giovanni e Paolo.

[27] CHIODI 1968, p. 69 nota 3.

[28] CHIODI 1968, p. 71 nota 4.

Fig. 7. - Bartolomeo Terrandi, *Cenotafio di Alvise Trevisan*, Venezia, Santi Giovanni e Paolo.

legno, ma l'atmosfera non sembra più così favorevole a lui, almeno a leggere alcune righe della lettera di Bartolomeo Terrandi del 19 luglio 1527 ai Deputati della Misericordia di Bergamo: «...Pertanto sono constreto a ricordare a le Vostre Signorie che avendo io conferito con molti valenti homini architeti il rimedio che far si po' a perficere dita opra senza destruuere l'opera facta; et essendo stata sumamente laudata la mia opinione, la qualle in verità é fazille et perfectta, ideo vi exorto che voy vediate il mio modello, con el voy vedariti et comprendariti l'opra facta». Visto che il modello in legno è stato fatto, invita anche le «Vostre Signorie ...mandate il modo che possa pagare la spexa del legname et marangono, et io del mio operare non vi domando cossa alcuna». Forse è un caso, ma immediatamente il giorno dopo, il 20 luglio 1527, De Marin, che quattro anni prima aveva stilato in maniera entusiasta il suo catalogo esprimendosi così: «Questo m.o Borto...é omo de grande insegnio...à fato la imagine et retrato del pievan...non li amancha se non il fiado», adesso, 20 luglio 1527 appunto, scrive dichiarando che il modello è inadatto perché debole da un punto di vista architettonico. De Marin inoltre critica l'operato dell'Opera di Santa Maria Maggiore a Bergamo, che prima di tutto avrebbe dovuto fornire le misure della cappella che doveva accogliere l'altare, quindi chiedere due o tre disegni, infine scegliere il migliore e di quello richiedere un modello in legno con tutte le misure. Giunti invece a tal punto De Marin non riesce nemmeno a individuare una soluzione operativa. Finisce così esprimendosi in maniera ironica nei confronti di

Bartolomeo: «Non so se m.o Bortt.o schultor avese qualche nove o novo saper» alludendo al fatto che Bartolomeo, noto soltanto come scultore, avanzasse pretese di operare anche come architetto.[29]

Torniamo a Lorenzo Lotto. Sono passate poco più di due settimane, è il 5 agosto 1527, e scrive ai responsabili dell'Opera di Santa Maria Maggiore a Bergamo, ricordando la loro esigenza di trovare uno scultore valido per completare l'ancona, e rileva che Marin non confida più in Terrandi per questa impresa: «Hora io non so in che termino siate con maestro Bartholomio. Lui è qui et hogni zorno mi ha veduto non mi ha dito mai cosa alcuna, excepto miser Bernardo de Marin più fiate mi ha dito che lui (Bartolomeo di Francesco) non sa cavar constructo rispecto che volete.., che quello che è fatto resti in opera et sopra quello agionger alcuna cosa bella possendo». Il pittore veneziano avanza l'ipotesi, se non c'è fermezza nel confermare l'incarico a Bartolomeo, di approfittare della presenza a Venezia di due validi scultori: «Sichè se non siete resoluti con m.o Bartholomio et havete bisogno de maestro excellente et phamoso alevato in le facende grande, hora si trova qui venuti a quietarsi in Venetia per qualche giorno etiam fino si rasseta alquanto le cose di Roma, perché hano imprese lì et de Firenze si passa la furia e sospeto che al presento hano [espressioni queste riferite al sacco di Roma e alla cacciata da Firenze di Ippolito e Alessandro de' Medici]». Lotto così propone un allievo di Michelangelo, oppure Sansovino.[30]

Sempre Lotto, il 12 agosto 1527, ribadisce la proposta dell'allievo di Michelangelo e di Sansovino e scrive: «Io non so quello havete concluso con m.o Bart.o; non fazendo inzuria a nesuno ho fatto questo officio».[31] Infine Lotto sembra abbandonare l'impresa quando capisce che il disegno da utilizzare per il progetto è ancora in mano di Bartolomeo: «Lui [Bernardo Marin] mi ha risposto che m.o. Bart.o ha el disegno in mano et che vadi da lui. Io non voria intrar in qualche odio o zelosia de m.o. Bart.o. Fate vi prego per altra via».[32]

Il 16 settembre 1527 è Marcantonio Mozzi, rappresentante della Misericordia di Bergamo, lo stesso per cui De Marin aveva redatto due anni prima l'elenco delle opere dello scultore gandinese a Venezia, che abbiamo già

---

[29] Chiodi 1968, pp. 29-30.

[30] Chiodi 1968, p. 101 nota 15. La proposta che ha avuto maggior seguito è quella di Montorsoli, proposta da Longhi 1964, pp. 587-661; opinione accettata da Kinney 1976, pp. 9, 18; Wolters – Huse 1986, p. 185; considera l'identificazione una semplice ipotesi Laschke 1990, p. 12. Altre identificazioni sono Bartolomeo Ammannati e Ascanio Condivi, proposte da Zampetti 1969, p. 275; Silvio Cosini, avanzata da Davis 1984, pp. 32-44.

[31] Chiodi 1968, p. 103 nota 16.

[32] Chiodi 1968, pp. 107-111 nota 17.

ricordato, a scrivere a un membro importante della confraternita bergamasca per raccontare di come Lotto si era interessato alla vicenda dell'ancona.[33] Mozzi scrive di aver incontrato Lotto a Venezia «essendo io sabato sera da sera in Rialto, m.ro Lorenzo Locto pictore, qual era anchora luy lì in compagnia de uno altro, come ho inteso, excelente scultore». Dal che sembra capire che Lotto conosceva lo scultore che voleva raccomandare per il lavoro di Santa Maria Maggiore. Ciò sembra confermarlo il tentativo di fargli vedere il disegno che era in possesso di Bartolomeo. Dal comportamento del Terrandi, Mozzi però desume che Bartolomeo di Francesco non voglia collaborare con altri scultori. Forse il gandinese era andato un po' oltre la scarsa volontà di collaborare con altri, tanto che Lotto, nel dedicargli un breve ricordo, scrive così: «m. Bort.o che è morto me doventò gran nemico et per offendermi, Dio le perdoni...».[34]

Prima di abbandonare la vicenda epistolare che riguarda Bartolomeo, è bene dedicare una chiosa all'espressione che troviamo nella lettera di Marin, quella che riguarda il catalogo delle sue opere e così descrive il ritratto del pievano di San Gimignano: «la testa e il busto grande come vivo: non li amancha se non el fiado».[35] Essa è un *topos* letterario sulle statue, adatto in particolar modo ai ritratti, che rileva nelle opere più belle solo la mancanza del respiro o della parola, benché si tratti di opere marmoree, per essere identiche a persone vive.[36] Verso la fine del XV secolo la troviamo in un sonetto di Antonio Tebaldeo, parte di una raccolta di otto sonetti, dedicati al busto commissionato da Ambrogio Leoni a Tommaso Malvito che ritrae Beatrice Nogari. Di questo sonetto riportiamo i primi versi: «Tu che mirando stupefatto resti / se te inamora questa imagin bella / pensa se come il corpo la favella / avesse, e i bei costumi e i modi e i gesti».[37] Il nostro *topos* è alla base di celebri aneddoti, quello relativo a Donatello riportato da Vasari, che rivolgendosi allo *Zuccone* diceva: «Favella, favella, che ti venga cacasangue», che pare aver ispirato quello simile, di cui non si conosce l'origine, relativo al Mosè di Michelangelo, in cui si racconta che lo scultore scagliasse il martello contro la statua e rivolto ad essa dicesse: «perché non parli».[38] Nel

---

[33] Cfr. Chiodi 1968, p. 60.

[34] Chiodi 1968, pp. 139-141 nota 27.

[35] Chiodi 1968, p. 61.

[36] Sul rapporto tra ritratto, persona ritratta e *topoi* poetici vedi Shearman 1992, pp. 108-148 (in particolare p. 114 nota 17, che ricorda un epigramma di Marziale (VI, 13), che descriva un ritratto di Apollo che respira). In maniera più specifica sui ritratti in scultura e i poeti vedi Damianaki Romano 1998, pp. 349-394.

[37] Damianaki Romano 1998, pp. 349-394; vedi anche Tebaldeo 2002, p. 356 nota 224.

[38] Shearman 1992, p. 112; Vasari – Bettarini 1971, p. 209.

corso del Cinquecento, rimanendo in ambito romano, troviamo un'altra testimonianza letteraria nella raccolta nota come *Coryciana*, ovvero un insieme di poesie dedicate sia al complesso decorativo nella chiesa di Sant'Agostino a Roma, composto dalla *Sant'anna con Madonna e Gesù Bambino* di Andrea Sansovino e dal *profeta Isaia* di Raffaello, sia al committente di queste opere: Johann Goritz o, secondo la denominazione umanistica, Ianus Corycius.[39] In questo *corpus*, il gruppo di testi connesso alle sculture di Sansovino costituisce di gran lunga la maggioranza.[40] In un componimento anonimo di questa raccolta si può leggere: «Aspicis ut vivant ducti de marmore vultus, / Et careant solo Numina facta sono! / Non dedit his vocem Sansovius, et satis esse / Credidit haec credi marmore posse loqui. [Vedi come sono vivi questi volti scolpiti nel marmo e come questi dei artificiali mancano solo della parola! Il Sansovino non diede loro la voce, e ritenne che fosse sufficiente che si credesse che queste statue potessero parlare]».[41] Questa sembra quasi una risposta all'affermazione che si trova nel *De Sculptura* di Pomponio Gaurico: «L'iscrizione sulla base della statua indicherà il nome e le imprese (nessun artista darà mai la voce)».[42] La descrizione di Marin va quindi considerata un *topos* letterario atto a celebrare nella maniera più ricercata il ritratto eseguito da Bartolomeo Terrandi.

Altri documenti, inediti o poco considerati, sembrano riguardare i due fratelli. Nell'archivio di Stato di Bergamo si conserva una proposta di matrimonio tra la figlia di Francesco Terrandi da Gandino, Apollonia, e Iacopo di Bettino Rottigni da Peia, datata 19 febbraio 1508.[43] Da questo scritto risul-

---

[39] Cfr. PELLEGRINO 2003, pp. 219-241.

[40] Cfr. PELLEGRINO 2003, p. 219.

[41] PELLEGRINO 2003, p. 225.

[42] GAURICO 1999, p. 199.

[43] Archivio di Stato di Bergamo (d'ora in avanti ASBg-FN), b. 718, *aa. 1507-1512*, ff. 72*rv*: «Gandino, 19 febbraio 1508, in ymo platee comunis sup.ti, in quadam apotecha ser Antonii f.q. Betini de Pasqualis de Gandino. Testi: Pietro fu Giovanni detto Bosio Zappali; Domenico fu Bortolino Giovanelli; Gandino fu Tonino Castelli Rizzoni; Giacomo fu Bortolo di Facco Bosio, tutti di Gandino. Bettino e Andrea fu Giovannino di Bettino Terrandi di Gandino e Bernardino fu mastro Giovanni Marinoni di Desenzano, tutori e curatori dei figli monori di Francesco fu Bortolo Terrandi di Gandino, nupserunt et nubunt quandam Apoloniam f.q. Sup.ti Francisci Bortoli de Terrandis de Gandino et dederunt eam cuidam Francisco filio Iacobi q. Betini de Rotignis (Rottigni) de Pellia, ibi presente et acceptante in eius uxore etc.; in quo matrimonio ipsi tutores et curatores ut supra promisserunt etc. ipsi Francisco in dote ipsius Apolonie, asecuranda ipsi Apolonie per sup.tum Franciscum, libras ducentas imp.; [...] et insuper sup.ti Betinus, Andreas et Bernardinus obligaverunt etc. bona sua de dando et solvendo ispi Apolonie nupt AUGUSTI e ut supra predictas libras ducentas imp. omni die et hora quo et qua ipse Franciscus de Rotignis conducet eam Apoloniam ad maritum [...]». ASBg-FN, b. 718, *aa. 1507-1512*, ff. 72*rv*. Segnalazione e trascrizione di Pietro Gelmi.

ta che il pittore Bernardino Marinoni da Desenzano nel 1508 è tutore dei figli dello scomparso Francesco Terrandi da Gandino. Ritengo che in questo documento ci si riferisca, pur senza nominarli, anche ai nostri Bartolomeo e Giovanni Antonio Terrandi da Gandino. Lo fanno ritenere il cognome Terrandi, la provenienza da Gandino e il nome del padre, Francesco. Il fatto che il loro tutore sia il pittore Bernardino Marinoni si potrebbe spiegare con legami di parentela. Infatti, nel testamento di Giovanni di Antonio Marinoni, fratello di Bernardino, si dichiara che nel 1503 sua figlia Margherita è la vedova di Francesco da Gandino.[44] Il legame tra Bernardino Marinoni e i figli di Francesco Terrandi da Gandino suggerisce una loro formazione nella bottega di questa famiglia di artisti. I Marinoni di Desenzano erano pittori a cui era affidata anche la policromia di sculture lignee, come quelle di Pietro Bussolo, e vi è inoltre un polittico che si conserva a Milano, nel Museo Bagatti Valsecchi, firmato e datato 1493 da Giovanni, Bernardino e Antonio Marinoni con due figure intagliate in legno, forse proveniente da Casnigo.[45] Risulta quindi plausibile che i due fratelli Terrandi, se non sono postumi, siano nati prima del 1503, quando la moglie di Francesco Terrandi risulta già vedova, ma non ancora maggiorenni nel 1508, quando sono affidati alla tutela del pittore Bernardino Marinoni di Desenzano di Albino, abbiano potuto intraprendere la loro formazione artistica nella bottega dei Marinoni. Una conferma dello stretto rapporto tra i Marinoni di Desenzano è inoltre offerta dal testamento di Giovanni Antonio Terrandi, dove si indica come esecutore testamentario, oltre a Savoldo, che poi rifiuterà l'incarico, «...mistro Thomao del Desenzan di Marinoni corteler in contra de san Zulian...».[46]

Bibliografia

Angelini 1961 = L. Angelini, *Bartolomeo Bono Guglielmo d'Alzano*, Bergamo, Edizione a cura della Banca Popolare, 1961.

Augusti – Saccardo 2002 = A. Augusti – F. Saccardo, *Ca' d'oro: la Galleria di Giorgio Franchetti*, Milano, Electa, 2002.

Bechmann 1991 = R. Bechmann, *Villard de Honnecourt – La pensée technique au XIII^{e} siècle et sa communication*, Parigi, Picard, 1991.

Bernini Pezzini 1985 = G. Bernini Pezzini, *Il fregio dell'arte della guerra nel palazzo ducale di Urbino – Catalogo dei rilievi*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1985.

---

[44] Cfr. Paratico 2008, pp. 366-367.

[45] Cfr. Paratico 2008, pp. 65-68.

[46] Ludwig 1905, p. 121.

BERNINGER 1997 = E. BERNINGER, *Der Übergang zur Renaissance – Italienische Tradition*, in *Europäische Technik im Mittelalter – 800 bis 1400 – Tradition und Innovation*, hrsg. von U. Lindgren, Mann, Berlino, 1996, pp. 551-568.

BONOLDI 2000 = A. BONOLDI, *Ex merce pulchrior: Le fiere di Bolzano, Augusta e Gandino*, in *Antiche sete e argenti d'Europa*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2000, pp. 25-26.

BRANCA 1977 = G. BRANCA, *Le Macchine*, Roma, 1629, a cura di L. Firpo, Torino, UTET, 1977.

BUSATO – SFAMENI 2009 = *L'isola della Certosa di Venezia*, a cura di D. Busato e P. Sfameni, Riviera del Brenta, Centro Studi Riviera del Brenta, 2009.

CECCHETTI 1886 = B. CECCHETTI, *Documenti per la storia dell'augusta ducale basilica di San Marcoin Venezia dal nono secolo alla fine del secolo decimo ottavo*, Venezia, Ferdinando Ongania Editore, 1886.

CHIODI 1962 = L. CHIODI, *Lettere inedite di Lorenzo Lotto su le tarsie di S. Maria Maggiore*, Bergamo, Monumenta Bergomensia, 1962.

CHIODI 1968 = L. CHIODI, *Lettere inedite di Lorenzo Lotto*, «Bergomum», 2, LXII, Bergamo, Tipografia Vescovile G. Secomandi, 1968.

CORTESI BOSCO = F. CORTESI BOSCO, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore a Bergamo*, Cinisello Balsamo, Pizzi, 1987.

DAMIANAKI ROMANO 1998 = C. DAMIANAKI ROMANO, "*Come se fussi viva e pura*" – *Ritrattistica e lirica cortigiana tra Quattro e Cinquecento*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LX, 2, 1998, pp. 349-394.

DAVIS 1984 = C. DAVIS, *La grande 'Venezia' a Londra*, «Antichità Viva», XXIII, 1984, pp. 32-44.

FOGOLARI 1956 = G. FOGOLARI, *La Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1956.

GALLUZZI 2001 = P. GALLUZZI, *Gli ingegneri del Rinascimento – Da Brunelleschi a Leonardo da Vinci*, catalogo della mostra (Firenze, 2001), a cura di P. Galluzzi, Firenze, Sillabe, 2001.

GAURICO 1999 = P. GAURICO, *De sculptura*, introduzione, testo latino, traduzione e note a cura di P. Cutolo, Napoli, Ed. scientifiche italiane, 1999.

GAYE 1839 = J. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti*, I, Firenze, Giuseppe Molini, 1839.

GELMI – SUARDI 2000 = P. GELMI – B. SUARDI, *Mercanti e mercati valgandinesi (secoli XV-XVIII)*, in *Antiche sete e argenti d'Europa*, Gandino, Silvana Editoriale, 2000, pp. 10-15.

GOLDSCHMIDT 1913 = L. GOLDSCHMIDT, *Storia universale del Diritto Commerciale*, Torino, UTET, 1913.

HAHNLOSER 1972 = H.R. HAHNLOSER, *Villard de Honnecourt – Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr 19093 der Pariser Nationalbibliotheck*, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1972.

KING 2000 = R. KING, *Brunelleschi's Dome*, Londra, Pimlico, 2001.

KINNEY 1976 = P. KINNEY, *The Early Sculpture of Bartolomeo Ammannati*, Londra - New York, Garland, 1976.

LASCHKE 1990 = B. LASCHKE, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli*, Berlino, Mann, 1993.

LEONARDO 2000 = LEONARDO, *Il codice atlantico*, a cura di A. Marinoni, III, Firenze, Giunti, 2000.

LONGHI 1964 = R. LONGHI, *Lettere inedite di Lorenzo Lotto su le tarsie di Santa Maria Maggiore in Bergamo*, «Paragone», XV, 1964, pp. 58-61.

LUDWIG 1905 = G. LUDWIG, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der veneziaschen Malerei*, «Jahrbuch der königlich preuszischen Kunstsammlungen», 26, 1905, pp. 1-159.

MANDICH 1936 = G. MANDICH, *Le privative industriali veneziane (1450-1550)*, «Rivista di diritto commerciale e del diritto generale delle obbligazioni», 34, 1936, pp. 511-471.

MANDICH 1958 = G. MANDICH, *Primi riconoscimenti veneziani di un diritto di privativa agli inventori*, «Rivista di diritto industriale», 7, 1958, pp. 101-155.

MARKHAM SCHULZ 1984 = A. MARKHAM SCHULZ, *Bartolomeo di Francesco Bergamasco*, in *Interpretazioni veneziane – studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venezia, Arsenale editore, 1984, pp. 257-274.

MARKHAM SCHULZ 1985 = A. MARKHAM SCHULZ, *The Cenotaph of Alvise Trevisan in SS. Giovanni e Paolo*, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, II, Firenze, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 1985, pp. 413-436.

MARKHAM SCHULZ 1991 = A. MARKHAM SCHULZ, *Giambattista and Lorenzo Bregno*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

MARKHAM SCHULZ 1998 = MARKHAM SCHULZ, *Gianmaria Mosca called Padovano: a Renaissance sculptor in Italy and Poland*, University Park, Pa, Pennsylvania State University Press, 1998.

MARKHAM SCHULZ 2001 = A. MARKHAM SCHULZ, *Paolo Campsa e la manifattura di ancone lignee nella Venezia del Cinquecento*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 25, 2001, pp. 9-53.

MARKHAM SCHULZ 2009 = A. MARKHAM SCHULZ, *Ancora sull'intagliatore Paolo Campsa*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 33, 2009, pp. 1-19.

MARKHAM SCHULZ 2011 = A. v, *Woodcarving and woodcarvers in Venice – 1350-1550*, Firenze, Centro Di, 2011.

MELI 1965 = A. MELI, *Capp. Colleoni – I tre santi dell'ancona*, «Bergomum», LIX, 1965.

MOLÀ 2000 = L. MOLÀ, *The Silk Industry of Renaissance Venice*, Baltimora Londra, Johns Hopkins University Press, 2000.

MOLÀ 2007 = L. MOLÀ, *Stato e impresa: privilegi per l'introduzione di nuovi arti e brevetti, "Il Rinascimento Italiano e l'Europa, III, Produzioni e tecniche*, a cura di P. Braunstein e L. Molà, Treviso Costabissara, Cassamarca, 2007, pp. 533-572.

NANNI 2004 = R. NANNI, *Machinae ad maiestate imperii e macchine della manifattura tessile*, «Zeitsprünge – Forschungen zur Frühen Neuzeit», 8, 2004, pp. 409-441.

PAOLETTI 1893-1897 = P. PAOLETTI, *Machinae ad maiestate imperii*, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia, Ongania-Naya, 1893-1897, 2 voll.

PARATICO 2008 = C. PARATICO, *La bottega dei Marinoni, XV-XVI secolo*, Bergamo, Bolis Edizioni, 2008.

PELLEGRINO 2003 = F. PELLEGRINO, *Elaborazione di alcuni principali topoi artistici nei Coryciana*, in *Visuelle topoi – Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, Hrsg. U. Pfisterer und M. Seidel, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2003.

PINETTI 1928 = A. PINETTI, *Cronistoria artistica di S. Maria Maggiore. IV. Le curiose vicende d'una ancona di rame*, «Bergomum, XXII», 7, 1928, pp. 97-111.

PITTERI 2000 = M. PITTERI, *I mulini della Repubblica di Venezia*, «Studi Veneziani», n.s., XXXIX, 2000, pp. 15-46.

PIZZATI – CERIANA 2008 = A. PIZZATI – M. CERIANA, *Tullio Lombardo – Documenti e testimonianze*, Verona, Scripta Edizioni, 2008.

PRAGER 1946 = F.D. PRAGER, *Brunelleschi's Patent*, «Journal of the Patent Office Society», XXVIII, 1946, pp. 109-135.

PRAGER – SCAGLIA 1970 = F.D. PRAGER – G. SCAGLIA, *Brunelleschi – Studies of his technology and inventions*, Cambridge (Massachussets), Massachussets Institute of Technology Press, 1970.

PRAGER – SCAGLIA 1972 = F.D. PRAGER – G. SCAGLIA, *Mariano Taccola and his book De ingeneis*, Cambridge (Massachussets) e Londra, Massachussets Institute of Technology, 1972.

RAMELLI 1991 = A. RAMELLI, *Le diverse et artificiose machine*, Parigi, 1588, a cura di G. Scaglia, A. Carugo, S. Ferguson, Cremona, Edizioni il Polifilo, 1991.

RIZZI 1987 = A. RIZZI, *Scultura esterna a Venezia: corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua laguna*, Venezia, Stamperia di Venezia Edizioni, 1987.

SANPAOLESI 1962 = P. SANPAOLESI, *Brunelleschi*, Milano, Edizioni per il Club del Libro, 1962.

SCHIPPEL 1989 = H. SCHIPPEL, *La storia delle privative industriali nella Venezia del '400*, Quaderni del Centro tedesco di studi, 38, Venezia, Centro tedesco di studi veneziani, 1989.

SHEARMAN 1992 = J. SHEARMAN, *Portraits and Poets*, in *Only Connect...Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Washington, Princeton University Press, 1992.

SPONZA 1981 = S. SPONZA, *Una scultura del Vittoria ritrovata – "Il bassorilievo con Nostra Donna trasportata dagli angioli" già nell'ateneo*, «Ateneo Veneto», n.s., 19, 1981, 1-2, pp. 17-25.

SUTERA 2001 = S. SUTERA, *Leonardo – Le fantastiche macchine al Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia di Milano. Disegni e modelli*, Milano, Skira, 2001.

ŚWIECHOWSKI 1977 = Z. ŚWIECHOWSKI, *Venetobyzantinische Fassadenreliefs im Klosterhof zu Berlin-Glienicke*, in *Festschrift für Otto Simson zu 65. Geburtstag*, Berlin, Veronica von Below, 1977.

TEBALDEO 2002 = A. TEBALDEO, *Rime*, II 1, a cura di T. Basile, Modena, Panini, 2002.

VASARI – BETTARINI 1971 = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, con commento di P. Barocchi, III, Firenze, Sansoni editore, 1971.

WOLTERS – HUSE 1986= W. WOLTERS – N. HUSE, *Venedig. Die Kunst der Renaissance*, Monaco, Beck, 1986.

ZAMPETTI 1969 = *Lotto Lorenzo. Il Libro di spese diverse (1538-1556)*, a cura di P. Zampetti, Venezia Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1969.

ZONCA 1969 = V. ZONCA, *Novo teatro di machine et edifici*, Padova, 1607, a cura di K. Weiss, Roma, Arsgraphica, 1969.

ABSTRACT

In 1518 Bartolomeo and Giovanni Antonio di Francesco Terrandi, two brothers from Gandino (near Bergamo), ask Venetian Senate's permission to build a new

kind of mill that they have invented and they have applied for an invention patent. They are not very famous artists in Venice, and they probably see the chance to establish themselves by utilizing technologies used in their place of origin, Gandino, which later became a famous centre in Europe for the production of woolen clothes.

The most famous of the two brothers was Bartolomeo, whose statues can be seen in some of major churches of Venice. Bartolomeo and his works were subjects of letters among Lorenzo Lotto, Bernard Marin and Marcantonio Mozzi. This correspondance throws light on the relation between patrons and artists and on the way sculpture could be appreciated by learned people.